

---

LOBOCZKY JÁNOS

---

## A MŰVÉSZETEK ÉS AZ ERKÖLCSI NEVELÉS<sup>1</sup>

Tisztában vagyok vele, hogy előadásom címe közhelyszerűen hangzik. Szinte olyan, mint valamiféle KKK vagy NAT fejezetcíme. Ugyanakkor az etika oktatásával bármilyen szinten is foglalkozó tanár, oktató tudja, hogy a művészeteknek, még ha nem is direkt módon, de köze van az ún. erkölcsi neveléshez.

Persze először illik tisztázni, mit is értek erkölcsi nevelés alatt. A didaktikai könyvekbe illő nevelés (lásd a hagyományos óravázlatok „nevelési cél” rovatát!) kifejezés helyett szívesebben használok a *Bildung* (képzés) fogalmát, amely kapcsán Gadamer azt hangsúlyozza, hogy itt nem valamiféle szakterületre való „kiképzésről” van szó, hanem a felvilágosodás korából Herder meghatározását tekinti kiindulópontnak, amelynek lényege, hogy az ember a képzés révén felemelkedhet a humanitásig, amely egyszerre jelent széles körű ismeretekkel való rendelkezést, valamint erkölcsiséget is. Érezhetően a kultúra fogalmával kerül szoros kapcsolatba a szó. *Kant* a cselekvő szubjektum szabadságának aktusaként beszél a képesség „kultúrájáról”, ezen kívül arról is szól, hogy önmagunk iránti kötelességünk a tehetségünk kiművelése. *Humboldt* meghatározását azután azért idézi, mert pontosan megfogalmazza a *Bildung* tágasabb jelentéskörét: „...de amikor mi a mi nyelvünkön képzést mondunk, akkor valami magasabbra és ugyanakkor belsőre gondolunk, tudniillik arra az érzékre, mely a teljes szellemi és erkölcsi törekvés ismeretéből és érzéséből árad ki harmonikusan az érzésmódra és a jellemre”.<sup>2</sup>

Gadamer arra is utal, hogy a képzés szóban a kép is benne rejlik, a kép pedig „titokzatos kétoldalúsággal”, egyszerre jelent képmást és mintaképet (*Nachbild*, *Vorbild*). A képzés ugyanakkor nem egy előre pontosan megformázott minta követését jelenti, hanem egy állandó folyamatról van szó: „a képzés eredményét nem a technikai célkitűzés módjára állítjuk elő, hanem a formálás és a képzés belső folyamatából ered, s ezért állandó továbbképzés marad”.<sup>3</sup> A görög phüszisz, természet szóhoz is azért hasonlítja a képzést, mert egyik sem ismer önmagán kívüli célokat. Gadamer meglehetősen iróniával utal a folyton „képzési célokat” kitűző, egyoldalúan prakticista oktatási gyakorlatra: „A képzés voltaképpen nem lehet cél, mint olyat nem lehet akarni, legfeljebb a nevelő reflektált tematikájában”.<sup>4</sup> A képzés végső soron olyan folyamat, amelynek során a megszerzett műveltségben „semmi sem tűnik el, hanem minden megőrződik”. A megőrződés

---

1 A kutatást az EFOP-3.6.1-16-2016-00001. „Kutatási kapacitások és szolgáltatások komplex fejlesztése az Eszterházy Károly Egyetemen” című projekt támogatta.

2 Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Budapest, 1984. 31.

3 I. m. 32.

4 Uo.

ugyanakkor nem egyszerűen lexikális ismeretek elraktározását jelenti, sokkal inkább azt, amit Fehér M. István hermeneutika, humanizmus és Bildung közös értelmeként így fogalmazott meg: „Közösségileg és közösségben viselkedni, élni cselekedni, röviden: valamilyen módon *lenni*, nem pedig csupán *tudni*, azaz bizonyos számú ismerettel, alkalmasint tekintélyes nagyságú ismeretanyaggal rendelkezni”.<sup>5</sup> Vagy ahogyan egy német szerző frappánsan írta: „A Bildung az, ami megmarad azután, hogy az ember minden tanult dolgot elfelejtett”.<sup>6</sup>

Az antik görög filozófiában közismert, hogy a szép és a jó (kalokagathia) mennyire összetartozó fogalmak voltak Püthagorász „lélektisztító” hatású zeneterápiájától kezdve Platón államáig. Platónnál ugyanakkor – mai perspektívából nézve – rendkívül egyoldalú, rigorózus, a művészetek sokrétű hatását negatívan értékelő, mondhatni merev állami nevelési ideológiának alárendelt művészet-, illetve költészetfelfogással találkozhatunk, amely a művészeteknek az érzelmekre, szenvedélyekre való hatását radikálisan ki akarja iktatni, mivel az ezt képviselő műfajok, pl. a tragédiaköltészet szerinte nem az értékesebbnek tekintett értelmi lélekrésszel „társalog”, hanem az alacsonyabb rendűnek tartott lélekrészeket szólítja meg. A XX. században pl. Danto nem alaptalanul tekint Platónra úgy, hogy nála a politika „kisemmizte” a művészetet.<sup>7</sup>

A felvilágosodás korában, az optimista felvilágosító-nevelő attitűdből következően is, érthetően újból felerősödik a művészetek közvetlen erkölcsi hatását képviselő hang, Diderot pl. *A drámai költészetről* írott értekezésében egyenesen így fogalmaz: „Ó, mennyi jó származnék abból az emberiségre, ha a művészetek összefognának, hogy a törvénnyel versengve az erény szeretetére s a bűn gyűlöletére neveljenek! A filozófus kötelessége erre buzdítani, kötelessége a költőt, a festőt, a muzsikust fennszóval inteni: »Lángelme, el ne herdáld égadta tehetségedet!« S ha szava meghallgatásra talál, hamarosan eltűnnek majd a palotáink falát elborító buja képek, s megszűnünk szószólói lenni a bűnnek – a közízlés s a közerkölcs nagyobb hasznára”.<sup>8</sup> Persze jól tudjuk, hogy Diderot lelkes, ám meglehetősen naivan hangzó felszólítása mellett ott van Sade márki *Justine*-je és a *Filozófia a budoárban*, szóval éppen a filozófusok világában is ott van az, amit Diderot kicsapongásnak, erkölcsi bűnnek nevez.

A korszak alkotóművészei és bölcselei sorában külön fejezetet érdemel Schiller. Már túl első drámaköltői sikerein (*Haramiák, Ármány és szerelem, Fiesco*) – tartott egy lelkesítőnek szánt előadást *A színház mint morális intézmény*<sup>9</sup>

5 Fehér M. István: *Hermeneutika és humanizmus*. Többlet, 2014/1. 17.

6 Lásd Helmut Thielicke: *Die erzieherische Verantwortung der Universität. Grundfragen der Hochschulreform*. Mohr, Tübingen, 1952, 21. Idézi Fehér M. István: *I. m.* 70.

7 Lásd Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. Babarczy Eszter. Atlantisz, Bp. 1997. 15–37.

8 Denis Diderot: *A drámaköltészetéről*. Ford. Görög Livia. In: *Színészparadoxon. A dráma-költészetéről*. Magyar Helikon, Bp. 1966. 110.

9 Schiller: *A színház mint morális intézmény – Előadás a mannheimi Választófejedelmi Német Társaság 1784-es nyilvános ülésén*. Ford. Papp Zoltán. In: uő.: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Atlantisz, Bp. 2005.

címmel 1784-ben Mannheimben. Ebben a patetikus hangvételű írásában a színház szerepét és társadalmi küldetését érzékelhetően eltúlozva fogalmaz. A színház hatókörét univerzálisnak láttatja: hatékony eszköz a zsarnokság ellen, támogatja a világi igazságszolgáltatást, elősegíti az erények kifejlesztését, meggyűlölteti a bűnöket, pellengérre állítja a balgaságot. Sőt a „színház az állam minden egyéb közintézményénél jobb iskolája a gyakorlati bölcsességnek, utat mutat a polgári életben, biztos kulcsot ad az emberi lélek legtitkosabb ajtóihoz”.<sup>10</sup>

A következőkben nem a jobban ismert *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című munkájára utalok, hanem a ritkábban elemzett *Kallias, avagy a szépségről*<sup>11</sup> című, eredetileg levélformában írt tanulmányára. Ebben a kanti szépfogalmat gondolja tovább, mégpedig úgy, hogy eredeti módon vezeti be fejtegetéseiben a *morális szépség* fogalmát, amelyet tapasztalatilag is lehet igazolni. A dolog világos megértetése céljából egy tanmeseszerű történetet iktat be az elméleti gondolatmenetek közé. Egy elképzelt kirabolt, megvert, meztelenre vetkőztetett emberről van szó, aki arra járó utazóktól kér segítséget. Öt különböző karakter ötféle módon próbál segíteni a szerencsétlenen. Van, aki pénzt adna, de irtózik a sebesült ember látványától, van, aki megfizettetné a segítség miatt elveszítendő nyereségét, van, aki a tiszta morális törvény parancsának engedelmeskedve, betegsége ellenére a kabátját és a lovát is átengedné. A negyedik alkalommal két olyan férfi ajánlja fel támogatását, akik pedig a bajba jutott ember halálos ellenségei, igaz, megbocsátani nem hajlandók neki. Egyedül az ötödik vándor segít kérés és gondolkodás nélkül, saját csomagjával sem törődve. Schiller éppen ebben a tettben látja a morális szép megnyilvánulását. Itt ugyanis az erkölcsiség és a szépség önkéntelenül kapcsolódik össze: „Egy morális cselekedet tehát csak akkor lehet szép cselekedet, ha önmagától adódó természeti hatásnak néz ki. Vagyis egy szabad cselekedet akkor szép cselekedet, ha önmagától adódó természeti hatásnak néz ki. Vagyis egy szabad cselekedet akkor szép cselekedet, ha az elme autonómiája és a jelenségbeli autonómia egybeesik”.<sup>12</sup> Az igazán tökéletes jellem tehát nem csupán követi a morális törvényt, hanem ez a kötelesség belső természetévé vált.

Egy másik írásában – *A kellemről és a méltóságról*<sup>13</sup> című tanulmányában – külön is hangsúlyozza Schiller, hogy a morális szépség fogalmával a kanti morálfilozófia bizonyos ridegségét kívánja oldani. Hiszen a morálisan egyébként jó cselekedet, illetve jellem vonzerejét nyilvánvalóan csökkenti, ha a kényszeredett merevség, a normáknak való mindenáron való megfelelés tűnik szembe.

A másik példa Schillerhez, a drámaköltőhöz kapcsolódik. Az 1783-ban keletkezett Ármány és szerelem (polgári szomorújáték) egyfajta szeretetfilozófia

10 I. m. 16.

11 Schiller: *I. m.* 23–71.

12 I. m. 41.

13 Schiller: *I. m.* 71–129.

eleven példázata. Egyfelől a képlet nagyon is egyértelműnek látszik. Ferdinánd és Lujza, a rendi korlátok és a polgári konvenciók ellenére is szenvedélyesen szeretik egymást. Ferdinánd, a miniszter fia Lady Milforddal, apja szeretőjével folytatott beszélgetése során lényegében a szeretet/szerелеm univerzális hatalmáról szól: „Reményem annál magasabbra száll, mennél mélyebb ellentétbe kerül a természet az illendőséggel, elhatározásom az előítélettel! Meglátjuk, mi az erősebb, a szokás vagy az örök emberiség törvénye”.<sup>14</sup> A szerelem számára, számukra „bevehetetlen erősség”, amely befogadja és védi az egymástól elválaszthatatlannak tűnő szerelmeseket. A szerelem szenvedélye a kezdetben naivnak látszó polgárlányt, Lujzát olyan öntudatos lelki nemességgel ruházza fel, hogy még Lady Milford is kénytelen meghátrálni, és a nagylelkű lemondást választani a csupán önmagára tekintettel lévő szerelem helyett („Nagylelkűség, most rajtad a sor!... Hozzád menekülök, tiszta erkölcs!”<sup>15</sup>). A szeretet kozmikus princípiuma „a lények láncolatát” örök törvényként összetartja, de vajon ez a láthatatlan kapocs nem válhat-e végzetes béklyóvá, nem fordulhat-e önmaga ellentétébe a lelkeket egybefűző szeretet, illetve szerelem? Miért is vált az udvari ármány végzetessé a két fiatal számára? Az előítéletek falát viszonylag könnyen lerombolhatták, de a Ferdinánd lelkét teljesen betöltő, bizonyos értelemben tiszta látását is elvakító szenvedély hatalmával már nem bírhattak el. Ferdinánd szerelme ugyanis a másíknak való odaadás gesztusa mellett a másik birtoklásának valahol önző igényét is jelenti. Ezért érhet célt Wurm titkár ördögi terve, hogy Lujza kikényszerített levelével tegyék féltékennyé Ferdinándot. Számára ugyanis a szerelem egyfajta abszolút metafizikai elv. Nem véletlen, hogy ilyen patetikusan fejezi ki a kettőjük közötti viszonyt: „Add a kezedet... Amelyik óra elválasztja ezt a két kezét, az szakítsa el a fonalat köztem és a teremtés között”.<sup>16</sup> Ferdinánd számára tehát a Lujzához fűződő szerelem a mindenség egészét jelenti, ugyanakkor két ember szinte teljes lelki és érzelmi összeolvadását is. Kettejük között mindennek tökéletesen átlátszónak kell lenni, a „Te”-nek, „Én”-né kell válnia, ez a szerelem abszolútumigénye. Ebben a világban nincs helye semmiféle töprengésnek (vajon sikerül-e áthágni a rendi korlátokat), egyéb világi erkölcsi kötelezettségnek (például Lujza aggódásának apja sorsa iránt), amelyek miatt Lujza nem szánja rá magát arra, hogy szerelmével elszökjön. A jó pszichológiai érzéssel megáldott drámaköltő érzelmi szimpátiája nem véletlenül áll Lujza oldalán, hiszen a lány tulajdonképpen saját belső világát is védelmezi Ferdinánd zsarnoki természetű szerelmével szemben. „A szeretet rettenetesebb kényszer, mint a zsarnok dühe”<sup>17</sup> – mondja apjának Lujza. Ez nyilván nem

14 Schiller: Ármány és szerelem. Ford. Vas István. In: uő. Összes drámái. Magyar Helikon, Bp. 241.

15 I. m. 277.

16 I. m. 245.

17 I. m. 284.

az a szeretet, amelyet Schiller olyan írásaiban, mint a *Julius teozófiájában*<sup>18</sup> vagy a tanulmányait lezáró disszertációjában<sup>19</sup> oly lelkesült szavakkal jellemzett, s amely összefűzi ugyan a mindenség teremtményeit, de nem szünteti meg egyéniségüket, másságukat, hiszen az emberi világban szabad individuumok közösségéről van szó. Itt viszont minden szereplő valamilyen kényszernek engedelmeskedik, senki sem szabad. A miniszter saját hatalmi játszmáinak, Millerné nagyravágásának, Lujza a kötelességérzetnek, Ferdinánd pedig a mindent birtokolni, totalizálni akaró szerelem zsarnoki természetének. Így fordul azután a kezdetben fennkölt, égi magasságokba emelő, rajongó szerelem önmaga, vagyis az élet ellentétébe. Ferdinánd és Lujza erőszakos halálával, azzal, hogy Ferdinánd egyszerre lesz gyilkos és öngyilkos, valóságosan is megszakad a „lények láncolata”. A szerelmeseket nem egyszerűen a hatalmi önkény pusztítja el, hanem elsősorban Ferdinánd abszolútumigénye, a szeretett lény másságának figyelembe nem vétele. Ezért hatalmasodhat el rajta a gyanakvás és a bizalmatlanság szelleme. Ő az, aki az elején még így szaval szerelmesének: „Az én karomra támaszkodj, úgy lebegj át az életem, Lujzám! Az ég, ahonnan földre szálltál, megszépülten nyer majd vissza, és ámulva látja, hogy egyedül a szerelem hatalma formálja tökéletessé a lelkeket”.<sup>20</sup> A darab végén pedig, miután már megitta szerelmét a mérgezett vízzel, kegyetlen szavakkal ítélkezik: „És csak a lelkét hibázta el Isten? Lehetséges, hogy a természet nem lázad fel ez ellen a felháborító torzszülött ellen? Vagy talán látta, hogy angyal került ki vésője alól, és siettében túl rossz szívet adott neki, hogy helyrehozza tévedését?”.<sup>21</sup> Úgy látszik, a drámaköltő józanabb volt a szerelem sokszor pusztító hatalmának ábrázolásában, mint a rajongó filozófus Julius a szeretetfilozófia kinyilvánításában. Véleményem szerint ebben a különbségben az is megnyilvánul, hogy a filozófiai esszé író Schiller a szeretetről mint metafizikai princípiumról beszél, amely a szeretet olyan aktusában nyilvánul meg, mely nem uralkodni akar a másikon, hanem létezni engedi, a drámában pedig hús-vér emberek szenvedélyes szerelméről van szó.

Eddig olyan írásokat idéztem fel, amelyek a művészet és morál közvetlen egymásra hatásáról szólnak. Ugyanakkor egyoldalú lenne a kép, ha nem hangsúlyoznám azt, hogy a művészet nem „erkölcsi ténykedés”. Hegel esztétikai előadásaiban ugyan az is elhangzik, hogy a művészet célja a „barbárság megfékezése, egyáltalán a morál meggyökereztetése”, de éppen azt hangsúlyozza, hogy „a műalkotásnak mint abszolútnak önmagában van a végcélja”.<sup>22</sup>

18 A *Julius teozófiája* az 1786-ban megjelent *Philosophische Briefe* részeként jelent meg. Lásd *Schillers Werke*. Nationalausgabe (NA) 20. k. Hrsg. Helmut Koopmann, Benno Wiese, Hermann Böhlhaus Nachfolger. Weimar, 1962. 107–129.

19 Lásd Schiller: *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*. In: NA 20. k. 37–75.

20 I. m. 223.

21 I. m. 295.

22 G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Atlantisz, Bp. 2004. 77., 82.

A művészet autonómiájának emphatikus kiemelése a modern művészetek és művészetfilozófiák egyik fő szólama. B. Croce *Az esztétika alapelemei* című munkájának *Mi a művészet?* című fejezetében a művészet lényegét abban ragadja meg, hogy az nem más, mint „vízió vagy intuíció”. Ebből következően azt fogalmazza meg, hogy mi *nem* a művészet. Az egyik tagadás az, hogy a művészet nem erkölcsi ténykedés, nem lehet szándékolt erkölcsi nevelő hatást várni műalkotásoktól: „... a jó szándék, mely a gentlemant szüli, nem terem művészeket. És mivel a művészetet nem az akarat hozza létre, semminemű erkölcsi megítélés alá sem lehet vonni, nem azért, mintha valami kiváltságos mentesség illetné meg, hanem mert az erkölcsi megítélés mértéke sehogy sem illik reá. Egy művészi kép egyaránt ábrázolhat valami erkölcsileg dicséretes avagy elítélendő tettet: a kép mint kép erkölcsileg sem nem dicséretes, sem nem elítélendő”.<sup>23</sup> Croce itt nyilvánvalóan a filiszternek bizonyos műalkotásokkal szembeni elutasító, erkölcsi „megleckéztetését” tarja elfogadhatatlannak, no meg persze a csak később (a szöveg az 1910-es években született) létrejövő totalitárius rendszereknek az álságos, moralizáló fellépését a modern művészetekkel szemben (lásd a náci által használt „entartete Kunst” kifejezést). Ugyanakkor a művészetek küldetésében szerinte is ott rejlik az erkölcsiség mozzanata: „... ha a művészet az erkölcs mezején túl is fekszik, a művész az emberi létevel nem szabadulhat az emberi követelmények alól, hanem uralmuk alatt áll, és ezért a művészetet, amely nem erkölcs és sohasem lesz az, küldetésének kell hogy tartsa, melyet főpapi hivatásként kell gyakorolnia”.<sup>24</sup>

Előadásom utolsó részében Bartók Béla művészetével kapcsolatban fogalmazok meg néhány, a témánkhoz fűződő gondolatot. *A csodálatos mandarin* Bartók legsötétebb tónusú, leginkább a poklok tűzét felidéző, a bűnt és a démonit a végzetes életérzéssel összekapcsoló műve. Itt szinte minden zenei motívum a modern nagyvárosi forgatag kínzó feszültségét, rémületét fejezi ki: „Nem a fülnek szóló lárma ez, hanem a lelket riasztó kegyetlenség zenéje. Torkon ragad, nyomaszt, fojtogat, ösztönös védekezésre kényszerít (...) aszimmetriái a kiismerhetetlen veszély érzetét keltik”.<sup>25</sup>

Jónak és rossznak a viaskodása és halálos összefonódása egy olyan zenei történetben lép elénk, amelyben bizonyos emberi karakterek, egyúttal egy világ erői allegorikus egyszerűsítésben jelennek meg a színen, mint valami középkori moralitásban. Ez a brutálisan őszinte mű nem véletlenül váltott és vált ki elutasító haragot a mindenkori közönség konzervatív ízlésű részéből éppúgy, mint a „jó erkölcsökre” kényesen ügyelő hatalom korifeusaiból. Különben a zajos bemutató után a város polgármestere (Konrad Adenauer) „elfajzott, bűnös” művészetnek bélyegezve tiltotta meg a további előadásokat, Budapesten pedig csak Bartók halála után, 1945-ben mutathatták be. Bartók táncjátéka persze

23 Benedetto Croce: *Az esztétika alapelemei*. Ford. Farkas Zoltán. Franklin-Társulat, Bp. 1917. 21.

24 I. m. 23.

25 Kroó György: *Bartók színpadi művei*. Zeneműkiadó, Bp. 1962. 199.



egyáltalán nem csak a bűnről szól, maga a zeneszerző nevezte „csodálatosan szépnek” a történetet. A Mandarin figurájának démoni, a lét és nem-lét határát többször is átlépő ereje a szerelmi boldogság mérhetetlen akarásából fakad. Ahogyan *A boldogság akarása* című Thomas Mann-novellában a halálosan beteg Paolót is a boldogság akarása tartja életben: „Avagy nem a boldogság, a boldogság akarása volt az egyetlen, ami benne oly sokáig leküzdötte a halált? Meg kellett hálnia, harc és ellenállás nélkül, mihelyt akarása elérte célját, a boldogságot; nem volt többé ürügye arra, hogy éljen”.<sup>26</sup>

Bartóknál egyébként szembetűnő személyiség és művészet kettőssége. Mindezt értelmezhetjük úgy is, hogy szinte aszkéta módjára folytatott küzdelmet saját lelki érzelmeivel, hogy azután az ösztönös, a spontán természeti (lásd az autentikus népzene gyűjtését és hatását egész világszemléletében) és a szellemi egységét érzékelhessük műveiben. Bartók zenéjének megértése ezért egyfelől „ kozmikus” gondolkodásának legalábbis megsejtését, másfelől a borzongató lét-határral való szembesülést hívja elő.

Alapvetően egyet tudok érteni Pethő Bertalan (lásd *Bartók rejtekútja*<sup>27</sup>) értékelésével, aki Bartók művészetét végső soron erkölcsi tettnek tekinti, „mert aszkéta módjára mond le a mindennapok, a spontán lelki érzelmek csábításáról, hogy annál energikusabban vívja harcát a testes-ösztönös és a szellemi érzelmek démonaival. Harcának közvetlen jutalma zenéjének érzelmi varázsa, amivel századunk kevés modern műve büszkélkedhet; távolabbi eredménye pedig annak az ideális perspektívának egyféle nyitva tartása, amelynek bezárulása rejtekútra terelte életét, és zenéjében éppen erre a küzdelemre kényszerítette. Élete és műve azonos ebben az erkölcsi önmegvalósításban”.<sup>28</sup>

Ugyanakkor számomra azért is a XX. század „legtöbbet mondó” zeneszerzője, mert kozmikus zenei gondolkodásával minden erőltetett szándékoltság nélkül képes elemi erővel felidézni az emberiség létkérdéseit és a lét teljességét. Műveinek legmélyebbre hatoló elemzői, a zenei struktúrák „költői mondanivalójának” megfogalmazója, Lendvai Ernő<sup>29</sup>, vagy a *Cantata Profanát* széles körű asztrológiai és mitológiai vonatkozásrendszerben vizsgáló Pap Gábor<sup>30</sup> végső soron egyaránt erről szólnak. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a bartóki zene mélyértelműen démoni, egy olyan rendkívüli szellem által irányított, amely az emberiség létkérdésével szembesíti azt, aki hajlandó egzisztenciálisan is „kitenni magát” művei hatásának.

De hát nem ez-e a végső tartalma a művészetek morális hatásának?

26 Lásd *Thomas Mann elbeszélései*. Ford. Lányi Viktor. Magyar Helikon, Bp. 1961. 58.

27 Pethő Bertalan: *Bartók rejtekútja*. Gondolat, Bp. 1984.

28 I. m. 51.

29 Lásd Lendvai Ernő: *Bartók költői világa*. Szépirodalmi, Bp. 1971.

30 Pap Gábor: *Csak tiszta forrásból. Adalékok Bartók Cantata profanájának értelmezéséhez*. Kós Károly Egyesülés–Mandátum, Bp. 1990.